

- Анненский И. Избр. М., 1979.
Ахматова А. Избр. М., 1974.
Ахматова А. Соч.: В 3 т. Т. 3. Париж, 1983.
Белый А. Чехов // Путешествие к Чехову. М., 1996.
Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии). М., 1991.
Бердяев Н. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1994.
Булгаков С. Чехов как мыслитель // Путешествие к Чехову. М., 1996.
Гашева Н. Н. Творческие интуиции А. Чехова и А. Ахматовой в контексте культурной парадигмы XX века // Формы духовного и эстетического синтеза в культуре. Пермь, 1999.
Жирмунский В. Преодолевшие символизм // Вопр. теории литературы. Л., 1962.
Заманская В. Русская литература первой трети XX века: Проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург, 1996.
Камю А. Избр. М., 1990.
Кузмин М. [Предисловие] // Ахматова А. Вечер. СПб., 1912.
Леонтьев К. Отшельничество, монастырь и мир: их сущность и взаимная связь (четыре письма с Афона). Сергиев Посад, 1913.
Мережковский Д. Чехов как бытописатель // Путешествие к Чехову. М., 1996.
Недоброво Н. Анна Ахматова // Рус. мысль. 1915. № 7.
Сулержицкий Л. Дневники и письма. М., 1970.
Франк С. Достоевский и кризис гуманизма // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 гг.: Сб. ст. М., 1990.
Франк С. Предсмертное: Воспоминания и мысли // Франк С. Соч. М., 1990.
Чехов А. Записные книжки. М., 1976.
Чехов А. Письма. М., 1975.
Чехов А. Рассказы. Повести. Пьесы. М., 1974.
Шестов Л. Творчество из ничего // Путешествие к Чехову. М., 1996.
Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993.
Эткинд Е. Единство Серебряного века // Звезда. 1984. № 12.

О. М. Култышева

МАЯКОВСКИЙ И КОНСТРУКТИВИЗМ

Конструктивизм, или Литературный центр конструктивистов (ЛЦК), — одно из многочисленных литературных объединений и групп 1910—1912-х гг. в России, таких как символизм, акмеизм, футуризм, Пролеткульт и «Кузница», Леф (Новый ЛЕФ, РЕФ), РАПП, МАПП, ВОАПП, крестьянские писатели (ВСКП, «новокрестьянские поэты»).

Как известно, конструктивисты были апологетами литературного техницизма. Они, отрицая вслед за пролеткультовцами и футуристами традицию в литературе, выдвигали на первый план принцип емкости художественного слова. В построении литературного произведения конструктивисты отстаивали особую значимость сюжета. Продолжали конструктивисты традиции футуристов и в области поэти-

ческого языка, культивируя заумь, звукопись, свободное обращение (в том числе разрушение и игру) со словом.

Казалось бы, критики и теоретики конструктивизма — с их пропагандой «советского западничества», ориентацией на американизированную технократию, «матемизацию» и «геометризацию» поэтического стиля с привлечением статистических выкладок, диаграмм, технической терминологии — должны были всячески приветствовать эстетическую программу и творчество футуриста и урбаниста Маяковского. Однако на деле это было далеко не так. Попытаемся, объяснить причины взаимного отталкивания Маяковского и поэтов-конструктивистов.

Один из идеологов конструктивизма К. Зелинский в книге «Поэзия как смысл» писал, обосновывая закономерность появления в литературную эпоху 1920-х гг. организации, ориентированной на матемизацию поэтического творчества и на сближение литературы и других наук: «Конструктивизм — это математика, разлитая во все сосуды культуры. <...> Само время ставит перед нами эту идею. <...> Поэзия и наука не только могут объединяться по содержанию, но и сближаться по методам своим. <...> Конструктивизм — это идея организационного эсперанто, на котором могут разговаривать математик и поэт, лингвист и артист. Здесь выражается тенденция своеобразного интерсциентизма, т. е. междуведения» [Зелинский, 1929, 7—8].

К выводу о возможности использования в литературном творчестве методов других наук Зелинского приводит обращение к истории литературы, которая «знает случаи, когда успехи науки приводили к заимствованию литературой вне ее лежащих гипотез, терминологии» [Там же, 8]. Так, в конце XIX в. всеобщее увлечение естествознанием подтолкнуло Ф. Брюнетьера к созданию теории жанров. Задача конструктивизма состояла в том, чтобы поэтика «не только оказалась в атмосфере техники, но и сама подошла к своим задачам технологически» [Там же, 9]. Конструктивисты утверждали внутреннее организационное сотрудничество науки и искусства.

Конструктивизм как литературная школа получил оформление весной 1922 г. в Москве, когда К. Зелинский, И. Сельвинский и А. Чичерин осуществили организационное объединение конструктивистов. Первое время группа не имела точно обозначенной программной направленности и ограничивалась преимущественно публичными выступлениями. Попытка сформулировать теоретические положения литературного конструктивизма была предпринята осенью того же года А. Чичериным. Положения эти отражали стремление вписать общие литературные принципы в русло своеобразно понятой метафизической философии. Литературное творчество понималось как «деланье конструкций» с целью приближения культуры «сквозь форму к форме форм», что ставило конструктивизм в один ряд с формальной школой. Подход Чичерина вызвал в группе серьезные разногласия, поэтому, когда в марте 1923 г. декларация конструктивизма «Знаем» (имевшая подзаголовок «Клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов») была опубликована за подписями А. Чичерина и И. Сельвинского, К. Зелинский в ее издании не участвовал.

Зелинский выступал за смягчение философской направленности платформы конструктивистов и, когда это было сделано, присоединился к одnogруппникам. Осенью 1923 г. Зелинским, Сельвинским и Чичериным был подготовлен первый самостоятельный сборник группы «Мена всех». Однако когда в феврале 1924 г. сборник был издан, члены группы вновь разошлись в противоположных направлениях. Чичерин, творчество которого «приобретало характер... полумистической символики» [Зелинский, 1929, 313], отошел от активного участия в деятельности конструктивистов.

К осени 1924 г. определился новый состав группы. В него вошли К. Зелинский, И. Сельвинский, Б. Агапов, Е. Габрилович и В. Инбер. Группе было присвоено наименование Литературного центра конструктивистов (ЛЦК). Председателем ЛЦК стал И. Сельвинский. Обновленным составом группы была написана новая декларация конструктивистов.

Обращает на себя внимание выраженная социальная направленность декларации ЛЦК («Носителем конструктивистского... движения должен явиться ... пролетариат» [Там же, 314]). Конструктивисты считали, что социальная подоплека искусства выгодно отличает их от других литературных групп, и в частности от футуризма, «уже сыгравшего свою роль по отношению к символизму и предвоенной литературной общественности» [Там же, 14]. Литературный конструктивизм опирался на молодое поколение советской «пролетарской интеллигенции», сформировавшейся уже после Октября. В этом смысле конструктивизм шел на смену когда-то дерзкому — но уже во многом устаревшему! — поколению интеллигенции, к которому конструктивисты относили в том числе и бывших футуристов-лефовцев.

Несмотря на то, что конструктивисты утверждали свое принципиальное отличие от футуристов, начальным импульсом их активной литературной деятельности послужили творческие опыты приверженцев этой литературной группы. Так, требование обязательности «смыслового содержания темы» литературного произведения, присутствия сюжета, внутренней емкости, литературной формы, функциональной роли элементов произведения по отношению к целому и, наконец, тяготение к «эпичности» в поэзии — все эти черты первоначально отталкивались от футуристической стиховой традиции, являясь, во-первых, естественной реакцией против «разрушительных», «заумных» принципов футуризма и, во-вторых, своеобразным развитием стихотворной формы, разработанной в творчестве В. Маяковского, «преодолевшего» к началу 1920-х гг. «экстремальный» футуризм и ставшего футуристом-лефовцем с ярко выраженной социальной направленностью творчества.

Требуется особое внимание и положение декларации ЛЦК, согласно которому конструктивистами выдвигался принцип *г р у з о ф и к а ц и и* культуры. Под грузификацией культуры конструктивисты понимали насыщение ее «нагрузкой». Члены центра прокламировали, что история человеческой культуры есть, по сути, история перекладывания человеком «нагрузки» со своих плеч на искусственные «упоры», т. е. на плечи «машинных рабов». Конструктивизм ощущал себя грузчи-

ком, способствующим непрерывному уменьшению упора и увеличению нагрузки [Зелинский, 1929, 17].

Поскольку режим буржуазной культуры «перегружен» и не вмещает более всего богатства материальной и духовной культуры, создаваемой человеком, конструктивизм занимается «переорганизацией» культуры. Он «сдвигает» разные по своим методам области знания (экономика, политика, химия, физика) с литературными, создавая тем самым «двойную нагрузку на один упор» [Там же, 18]. Именно эта грузофикация, по мнению конструктивистов, и создает «мировую конструктивно-объединяющую тенденцию».

Принцип грузофикации культуры снова сближает конструктивизм с принципами отвергаемого им футуризма. Признание невозможности вмещения устаревшей буржуазной культурой материальных и духовных ценностей, чувство «ускорения» культуры кажутся вполне соотносимыми с положением футуристов об ускоряющейся динамике жизни. Исходной точкой технических исканий футуристов явилась именно динамика, стремительный темп современной жизни. Отсюда — стремление к максимальной экономии средств при создании художественного образа, что, например, в живописи кубофутуристов проявилось в отвращении к кривой линии и спирали — как к «обходным путям», помехам в достижении художественной цели — и склонности к прямой линии. В футуристической поэзии, в свою очередь, пропагандировалось неприятие медленности, многословия, любовь к быстрой, сокращенной, резюмированной и синтезу.

В пользу сближения программ футуристов и конструктивистов говорит и тот факт, что принцип экономии в искусстве провозглашался и в конструктивизме. Он был неразрывно связан с так называемым *локальным принципом* — частным случаем принципа поэзии развернутой мотивировки. Локальный принцип ставил вопрос об экономии выразительных средств. Конструктивисты размышляли следующим образом. Если «*dea prosae* — богиня правильных, нетрудных родов», то «*dea poesiae* — богиня кесарева сечения» [Там же, 18]. Но в действительности поэтическая речь слишком расточает себя в использовании изобразительно-выразительных средств. Поэт должен экономить выражения, иначе поэзия перестанет быть чем-то принципиально отличным от научного или прозаического высказывания¹.

Пожалуй, одним из действительных отличий программы конструктивистов от манифестов футуристов было отношение к искусству прошлого (хронологически понимаемого). Если футуризм в манифесте «Пощечина общественному вкусу» (1912), преследуя цель эпатирования публики и в надежде «оторвать себя от буржуазной пуповины», сбрасывал классиков прошлого и настоящего от Пушкина до Белого с «корабля современности», то конструктивизм провозглашал себя в некотором смысле «продолжением традиций культуры Пушкина и Гоголя, Толстого и

¹ В данном отношении противоположную позицию по отношению к конструктивистскому принципу экономии в искусстве занимали скорее всего не футуристы, а формалисты, утверждавшие, что поэзия — наиболее неэкономичное выражение ощущений.

Некрасова. <...> Конструктивизм берет классиков снова на борт современности» [Зелинский, 1929, 31].

Несмотря на то, что конструктивисты полемизировали с формалистами, футуристами и левовцами, согласно провозглашенному ими принципу преемственности в культурных традициях они не отказывались от того «прогрессивного», что было выработано в поэтике и эстетике названных школ. Конструктивизм признавал символизм и формализм родственными школами: «Если символизм, мерцание смысла, является... первородным признаком всякого искусства, если формализм является его вторичным, техническим, признаком, то конструктивизм является общим родовым понятием по отношению к двум первым, соединяя в своей монистической и диалектической системе смыслоустройства анархию символа и логику техники, мысль и музыку» [Там же, 221].

Однако, признавая свое поэтическое искусство своеобразным «развитием стиховой формы», разработанной в творчестве футуристов, и в том числе Маяковского, конструктивисты не раз подвергали критике творческую деятельность самого поэта. Часто это делалось опять же с позиций полемики с принципами футуризма. Так, К. Зелинский в статье «Идти ли нам с Маяковским?» признавал, что Маяковский нашел себя в русской революции и сумел органично «слить» «раструбливающую» интонацию своей музыки с громами эпохи [Там же, 302]. Однако, рассуждая, что в русских традициях всегда было гораздо больше от романтики, юродства, от «безумства храбрых», нежели от немецкого «копотного» упорства и конструктивизма (понимай: организованности), Зелинский приходит к выводу, что пафос футуристического разрушительства вырос из корней национальной слабости: «Наш нигилизм больше шел не от силы, а от желчности. <...> Упрямая, линейная фанатичность, мучающая себя самих фраза — вот что было часто внутренней пружиной у наших нигилистов» [Там же, 302—303]. Относя футуристов, левовцев, а также — как знаковую фигуру — Маяковского в общий лагерь нигилистов («тут неуважения к чему угодно хоть отбавляй»), автор статьи признает «радикализм» ненависти поэта к буржуазии «непролетарским», чисто внешним: «Пролетариат разит врага, но не “оскверняет”, в то время как “базаровская” фраза Маяковского лишь прикрывает его печоринскую беспочвенность» [Там же, 304—305].

Конструктивисты ставили под сомнение и самую общественную значимость социально ориентированной поэзии Маяковского. В целом признавая нужность поэта революции, искренность его желания быть полезным современности, конструктивисты указывали на настораживающий факт отторжения его творчества российской средой: «Его остроумие, его изобретательность, его талантливость, все это, отданное революции, наталкивается... на злую... критику. И эта критика... не из эмигрантских или чуждых революции рядов, — она рождается здесь» [Зелинский, 1929, 301]. Ища причины такого неприятия, Зелинский приходит к выводу, что Маяковский, причисляя себя к советским поэтам, внутренне не перестроился, не научился «разбираться в диалектике культурных процессов и у нас, и на Западе», а без этого «нет понимания сути новой культуры» [Там же, 305]. В подтверждение Зелинский приводит записки Маяковского о зарубежных путешествии-

ях². По словам конструктивиста, в них поэт «неволнующе скользит... по земным меридианам», а вместе с тем «Запад... как мир буржуазной культуры... становится одной из важнейших проблем... разворачивания социалистической культуры» [Зелинский, 1929, 305].

По мысли Зелинского, Маяковский и ЛЕФ в целом, может быть, незаметно для самих себя вступают в противоречие с запросами новой культуры. Времена «митинговых колоколен» канули в Лету — вот чего не может понять Маяковский, оставшийся «звонарем на колокольне» и влачащий тяжелое наследство собственного футуристического нигилизма. Энергия революции обрела теперь другое качество: она вошла в «механизм фабрик и заводов», «переворачивает страницы Гегеля в спокойных кабинетах академий» [Там же, 309]³.

В своей статье Зелинский практически обвиняет Маяковского в недостатке общей культуры: «Маяковский чужд философии. Он рисует себе идеал веселого мастерового, который, засучив рукавчики... отвинчивает себе буржуазные гайки теории относительности» [Там же, 308], в то время как идеал подобного мастерового — уже далеко не пролетарский идеал. Современная эпоха, утверждает конструктивист, — это эпоха философии, эпоха любви к мысли, поэтому «поплевывание» на философию и иные «мировые ценности» может с полным правом считаться бескультурьем.

Не находят одобрения у конструктивистов и приемы, составляющие основу поэтической мастерской Маяковского. Так, излюбленный гиперболизм Маяковского видится Зелинскому стоящим рядом с минимализмом (читай: примитивизмом), с «выхолащивающим упрощенством», искажающим действительную картину мира: «Безвкусным, опустошенным и утомительным выходит мир из-под пера Маяковского» [Там же].

Вроде бы техницизм, увлечение механистичностью, характерные как для футуристов, так и для конструктивистов, должны были сблизить их творческие программы. Однако между техницизмом футуристов (в частности, Маяковского) и конструктивистов, оказывается, существует большая разница. Бесспорно, футуристическое искусство «индустриализованно», оно вобрало в себя темпы большого города, урбанистическую романтику. Но корнями техницизм футуристов уходит в «мужицкую», тяжкую землю: «В футуристической крикливости... подогретой городом, часто слышишь больше крестьянской истошности», в то время

² Идеолог конструктивизма имеет в виду очерки «Мое открытие Америки» (1925—1926). — *Авт.*

³ В выступлении на втором пленуме правления РАПП 23 сентября 1929 г. Маяковский подвергнет критике заявленное Зелинским стремление говорить о революции, «переворачивая страницы Гегеля в спокойных кабинетах академий». «Вы усвоили <манеру> разговаривать, как пишет Зелинский, — под тихий шелест страниц Гегеля, — приводил поэт положение статьи «Идти ли нам с Маяковским?», — а мы привыкли говорить под громкий шелест газет... и, естественно, что более резко у нас отношение к действительности» [цит. по: Лит. наследство, 1958, 94]. Более того, саму книгу Зелинского («Поэзия как смысл. Книга о конструктивизме», М., 1929) Маяковский определит как образец бесполезной философской демагогии: «Разве не демагогия называть философской книжку... где первая строка: “поэзия есть первый вид смысла”... Что это за философская категория — “смысл”?» [цит. по: Там же].

как техницизм конструктивистов отличается «целеустремленной четкостью... спокойствием и знанием силу имущего» [Зелинский, 1929, 304]. «Внешний индустриализм при внутреннем романтизме — вот в чем слабость Лефа», — делает вывод Зелинский [Там же, 308].

Подвергается критике и попытка послеоктябрьского Маяковского отказаться от личного во имя общего, нивелировать собственное вселенское «я» — якобы эпоха абстракции и тотального коллективизма прошла. Более того, «в сущности, человека-то никогда не было у Маяковского. Были людишки... капиталистики... эскимосики и людогоуси. Между... униженным... человечешком с одной стороны, и между человечием... шагающим где-то по горам и облакам... пропал живой... человек. В “Человеке” Маяковского нет человека, в “150000000”, в сущности, нет людской массы» [Там же, 307]. Задача же конструктивистов (как современного пролетарского искусства) — поднять цену человеку. Такова диалектика жизни, которой, с точки зрения конструктивистов, не понимает Маяковский.

В приведенном утверждении Зелинского кроется противоречие, замеченное С. А. Коваленко и отраженное ею в статье «Маяковский и конструктивисты». Сопоставляя образные системы поэзии Маяковского и конструктивиста И. Сельвинского, которых «сближало чувство природы слова, тяготение к созданию неологизмов... близость тропов» [Коваленко, 1964, 173], исследователь приходит к выводу, что «утверждение эпоса как “органического стиля эпохи” [Сельвинский, 1929, 5], провозглашенное в качестве одного из главных эстетических принципов конструктивизма, повлекло за собой появление такой «формы эпического повествования, где позиция автора и оценка событий дается в развитии сюжета через образы и характеры при подчеркнутом отсутствии (разрядка наша. — О. К.) авторского “я”» [Коваленко, 1964, 172—173]. В качестве иллюстрации к своему выводу С. А. Коваленко приводит поэму И. Сельвинского «Уялаевщина». Не попытка ли это отказаться от личного в угоду общему, нивелировать собственное вселенское «я», в которой обвиняет Маяковского Зелинский? Более того, Коваленко вполне справедливо отмечает, что стремлению Сельвинского подчеркнуть отсутствие авторского «я» в названной поэме противостоит лирический эпос Маяковского, в котором «главным действующим лицом выступает лирический герой, “я” поэта» [Там же, 172]. Выражаясь словами Зелинского, именно Маяковский, у которого, «в сущности, человека-то никогда не было», в отличие от Сельвинского, «поднимает цену человеку».

Таким образом, несмотря на то, что критики и теоретики конструктивизма — с их пропагандой «советского западничества», ориентацией на технократию, «математизацию» и «геометризацию» поэтического стиля (вплоть до привлечения статистических выкладок, диаграмм, технической терминологии) вроде бы должны были приветствовать эстетическую программу и творчество футуриста и урбаниста Маяковского, этого по большей части не происходило. Более того, Маяковский и литературная группа ЛЕФ (Левый фронт искусств), объединившая формалистов и бывших футуристов и в которую в 1923—1927 гг. входил поэт, подверглись жесткой критике со стороны конструктивистов. Первоначально признавая

себя преемниками лефовской группы, конструктивисты позднее заявили о своем отмежевании от лефовской теории и практики, провозгласив собственные поэтические и эстетические принципы.

Примечателен факт, что, несмотря на критику в адрес ЛЕФа, конструктивисты осудили выход из литературной группы ее главного идеолога — Маяковского, присоединившись на какой-то момент к уколам лефовцев в адрес «перебежчика». Так, по словам В. П. Ракова, конструктивист Н. Адуев уход поэта определил как «бегство с тонущей флотилии» и сравнил с уходом Л. Толстого из Ясной Поляны [см.: Раков, 1976, 144]. Адуеву (в соавторстве с Арго) принадлежит и ряд литературных пародий на поэзию Маяковского. В частности, в журнале «Россия» была опубликована пародия Адуева на «Облако в штанах» [Адуев, 1922, 14—15], которая сводила на нет трагическую напряженность строк Маяковского и высмеивала характерное для поэта разбивание строки на подстрочия и вынесение в отдельную строку коротких, важных в смысловом отношении слов:

Не нужны
Дряхлой
Ни Медина,
Ни
Мекка,
Только
Бы
Козлик
Был
Здесь.
«Прийду в четыре», — козел промэкал.
Восемь.
Девять.
Десять.
Подумае
шь
Горе!
Ну, сдохла bestия —
Не напасешься козлов на всех старушек.
А такое —
Можете,
Чтоб в «Известиях»
Ежедневно бить
по
Воробьям из пушек?

[Цит. по: Тяпков, 1984, 40]

С другой стороны, литературный конструктивизм был с самого момента своего возникновения в фокусе внимания лефовца Маяковского, который находил близкими лефовской поэтической теории такие принципы конструктивистов, как идея «мотивированного искусства», интерес к форме, требование поэтического мастерства. Однако по мере усугубления разрыва ЛЦК с ЛЕФом увеличивается пропасть и между конструктивистами и Маяковским. С. А. Коваленко в статье «Мая-

ковский и поэты-конструктивисты» пишет, что полемика Маяковского с конструктивистами приобрела в последние годы жизни поэта «непримиримый характер»: она «не сводилась к борьбе принципов эстетики конструктивизма с эстетикой футуризма, как это пытались представить сами конструктивисты. Спор шел о неизмеримо большем — о типе поэта, об отношении искусства к действительности» [Коваленко, 1964, 199]. В последних выступлениях Маяковского все настойчивее звучит критика конструктивистского движения как регрессивного и вредного для социологически обусловленного советского искусства. Так, в выступлении на общемосковском собрании читателей «Комсомольской правды» 21 февраля 1930 г. Маяковский одобрительно отзывался об антиконструктивистской деятельности, развернутой газетой: «Товарищи политически в литературной странице “Комсомольской правды” вели правильную борьбу против так называемых конструктивистов, которые являются... не индустриалистами, т. е. пролетариями, старающимися в порядке проведения пятилетнего плана, в порядке осуществления социализма расширить индустриализацию Советской страны. А они являются *индустряловцами*... хотят провести индустриализацию, как устряловцы. <...> Она [Комсомольская правда] правильно вела борьбу против тех, кто говорит: безразлично, какая техника окажется в наших руках... Правильно т. Троцкий говорит о решительной борьбе против этой группы» [Маяковский, 1978, 87].

Однако было в программах поэта и конструктивистов и такое, что их сближало, хотя этот «момент родства» не акцентировался конструктивистами. Так, уже отмечалось, что и Маяковский, и конструктивисты практически одинаково подходили к требованию новаторства в области формы, смысловой обусловленности (мотивированности) всех компонентов (элементов) поэтического произведения. К примеру, рифма признавалась конструктивистами фактором «развернутой поэтической мотивировки» [Зелинский, 1929, 169], что делало ее, наряду с образом, таким же «майоратом поэзии» и виднейшим признаком поэтического. По мысли конструктивистов, рифма должна быть связана со смыслом произведения принципиальной связью. Зелинский изобретает формулу: «Нет рифмы вне смысла» [Там же].

Рифмовка у Маяковского не должна была отставать от других элементов его стиховой системы, подчиненных стремлению найти новые средства для выражения задач, встающих перед поэтом в условиях современности, становлению образа лирического героя как площадного оратора и, наконец, требованиям смысловой значимости и заметности. Разнообразие рифм, которое мы встречаем у Маяковского, поражает неисчерпаемостью. Тут и неточные, неравносложные, глубокие (*тариф — рифм, нацелясь — в Венецуэле*) рифмы, и проистекающие из стремления к глубокой рифме составные (*бомбы — лбом бы*). Тут и заново пересмотренная «эхоическая» рифма (теперь она характеризуется необыкновенной с м ы с л о в о й н а с ы щ е н н о с т ь ю и может занимать собою целый короткий стих), и объединение в рифму слов по признаку противоположности значений, несущих с м ы с л о в у ю н а г р у з к у названия противостояния, о котором идет в стихотворении речь (*Чтоб фронт подорвать **наш**, / Антанта устанавливала военный **шпионаж***).

Целый ряд «неточностей» в рифмовке Маяковского призван был служить все той же смысловой заметности, запоминаемости. Это использование диссонансов (*норов — коммунаров*), ассонансов (*О рае Перу орут перуанцы*), аллитераций, часто применяемых с точки зрения декоративной, шумовой (*Шумики, шумы и шумищи*).

Кажется естественным, что при такой нагрузке, которую несет рифма у Маяковского, поэт «делал» свои стихи — по много раз менял варианты рифмовок. «Делание» стихов, т. е. тщательная технология в поэтическом «производстве», было, напомним, одной из главных деклараций и конструктивистов: «Я хочу, чтобы поэтика... подошла к своим задачам технологически, со стороны внутренней организации», — писал К. Зелинский в книге «Поэзия как смысл» [Зелинский, 1929, 9].

Идеал конструктивистов заключался в философии и методологии единства, или так называемом «конструктивистском монизме в поэзии», сущность которого состоит в следующем: «Ничто не существует в поэзии само по себе: ни образ, ни звук, ни ритм. Они едины в своей внутренней форме, дети одного смысла» [Там же, 212]. Одной смысловой нагрузке, а именно становлению образа лирического героя как площадного «трубадура», «горлана-главаря», как раз и посвящены все новаторские черты стиховой системы Маяковского. Акцентный, тонический стих связан с установкой площадного крика на ударения. Многообразие и неравнозначность рифм служат усилению выразительности, экспрессии стиха и несут на себе основную тематико-смысловую нагрузку. Огрубленный язык, вульгаризмы, бранная лексика, неологизмы, вводимые в поэтическую речь, отражают реально существовавшую языковую стихию, в которой вынужден существовать человек. Перекошенный, неровный ритм, рубленные, «вывернутые» фразы с путаницей склонений и спряжений — образ мира, подвергаемый ломке. Яркость, неблагозвучность, «громыхающие» образы позволяют герою прочно запечатлеться в сознании аудитории и создают его неповторимый образ «крикоугубого Заратустры», провозвестника грядущих истин, со всей полнотой ощущающего дисгармонию и жестокость мира.

...В 1927 г. конструктивисты вошли в Федерацию советских писателей. В начале 1930 г. на основе ЛЦК было создано литературно-общественное объединение «Бригада М 1» (Московская Первая), которое в декабре 1930 г. прекратило существование, положив конец и конструктивистскому движению в целом.

Анализ творческих и критических «пересечений» Маяковского с конструктивистами позволяет сделать следующие выводы.

С одной стороны, несмотря на то, что конструктивизм во многих положениях полемизировал с формалистами (лефовцами и футуристами), согласно принципу преемственности традиций он не отказывался от выработанного в поэтике и эстетике названных школ «прогрессивного». Так, например, «делание» стихов Маяковским, т. е. тщательная технология в поэтическом «производстве», стало одной из главных деклараций конструктивистов. А конструктивистский принцип «монизма в поэзии», т. е. подчинение всех элементов поэзии одной смысло-

вой нагрузке, является отражением стиховой системы поэта-футуриста, все новаторские черты которой посвящены становлению образа лирического героя как площадного оратора.

С другой стороны, признавая свое поэтическое искусство «развитием стиховой формы», разработанной в творчестве Маяковского, конструктивисты часто в полемике с принципами футуризма подвергали критике его общественную и творческую деятельность [см.: Зелинский, 1929, 302]. Относя футуристов, лефовцев, и в их числе Маяковского, к лагерю «нигилистов», конструктивисты признавали его «радикализм» ненависти к буржуазии «непролетарским», «базаровским» [Там же, 304—305]. Они считали, что Маяковский, причисляя себя к советским поэтам, внутренне остался «попутчиком», так и не научившись «разбираться в диалектике культурных процессов и у нас, и на Западе», а без этого «нет понимания сути новой культуры» [Там же, 305]. В целом признавая искренность желания поэта быть нужным современности, конструктивисты указывали на настораживающий факт отторжения его творчества российской средой [Там же, 301]. Не находят одобрения конструктивистов и приемы, составляющие основу поэтической мастерской Маяковского: так, гиперболизм Маяковского видится им стоящим рядом с «выхолащивающим упрощенством», искажающим действительную картину мира [Там же].

Адуев Н. [Пародия] // Россия. 1922. № 2. С. 14—15.

Зелинский К. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. М., 1929.

Коваленко С. А. Маяковский и поэты-конструктивисты // Маяковский и советская литература: Ст., публ., материалы и сообщ. М., 1964. С. 163—213.

Маяковский В. Выступление на втором пленуме правления РАПП 23 сентября 1929 г. / Публ. А. В. Февральского // Новое о Маяковском. М., 1958. (Лит. наследство).

Маяковский В. Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. Ст., заметки, выст, 1928—1930. М., 1978.

Раков В. П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов: Учеб. пособие для студентов филол. специальностей пед. ин-тов. 2-е изд-е, перераб. и доп. М., 1976.

Сельвинский И. Поэзия а-жур // Жизнь искусства. 1929. № 46.

Тяпков С. Русские футуристы и акмеисты в литературных пародиях современников: Учеб. пособие. Иваново, 1984.